



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Świadomość formy literackiej

Author: Bożena Tokarz

Citation style: Tokarz Bożena. (2009). Świadomość formy literackiej. W: B. Gontarz, M. Krakowiak (red.), "Opowiedzieć historię : prace dedykowane profesorowi Stefanowi Zabierowskiemu" (S. 142-161). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Bożena Tokarz

Katowice



Świadomość formy literackiej

Forma literacka jest wyrazem postawy światopoglądowej i estetycznej twórcy oraz epoki, wyrażanej w określonych figurach myśli, figurach słowa, odpowiednich do ideologii i okoliczności komunikacji. W niej dokonuje się konceptualizacja doświadczenia indywidualnego, a także zbiorowego, zrozumienie i zatrzymanie go w pamięci. Jest zwerbalizowanym zapisem uznakowania rzeczywistości, zgodnym z przyjętym w danej kulturze i danym czasie sposobem reprezentacji zjawisk i rzeczy, ich hierarchizowania i wartościowania. Zamknięcie w formie faktów, wraz z ich kontekstem komunikacyjnym, szeroko rozumianej ideologii (jako zbioru idei), wyobraźni, emocji i indywidualnej wrażliwości może stanowić Gombrowiczowskie przekleństwo oraz skazanie pamięci na unieruchomienie w znaku. Stanowi także ślad i dowód trwania tego, co zmienne, co istnieje w ciągłym ruchu.

Pamięć ustatycznia, należy bowiem do jednego ze sposobów zakotwiczenia się człowieka w świecie, który jest ruchem, wieczną niepewnością. To pamięć naturalna pozwala na rozumienie siebie, innych i nowych zjawisk przez porównanie do tego, co już było. Od niej zależy wyobrażenie przeżywanej rzeczywistości i możliwości generowania o niej dalszych informacji. Wiąże się ściśle z postrzeganiem, jak również z mechanizmem wyborów dokonywanych w trakcie tego procesu. Wielość zewnętrznych bodźców nie jest rejestrowana w pamięci jednostkowej, większość z nich pozostaje niezauważona lub zepchnięta do podświadomości. Pamięć odnotowuje tylko bodźce wybrane, a selekcją kieruje doświadczenie zmysłowe i umysłowe jednostki. Na ich podstawie powstaje selektywny model świata, będący podstawą do generowania dalszych informacji¹. Nie dziwi więc fakt, że znaczenie komunikowane w figurze ironii nie jest

¹ Por. *Cognition and Categorization*. Eds. E. Rosch, B.B. Lloyd. Hillsdale 1978.

odbierane przez dzieci, które nie mają dostatecznego doświadczenia, by zrozumieć sprzeczność między zewnętrznym sensem wypowiedzi a jego ukrytą intencją, czego przykład (przywołany przez Michała Głowińskiego²) podają często podręczniki psychologii rozwojowej. Komunikat taki dzieci uznają za błędny lub przyjmują go w kategoriach wartości jako jawne kłamstwo.

Zdaniem *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus* („dawna róża trwa w nazwie, nazwy jedynie mamy”)³ Umberto Eco kończy powieść *Imię róży*, pozostając w zgodzie z — wcześniej wyrażoną w dyskursie teoretycznym — postawą semiotyka. Składa się na nią przeświadczenie, że istnieje zależność między strukturą widzenia, czyli sposobem postrzegania (rejestrowania) świata, a strukturą oznaczanego fragmentu rzeczywistości, między doznaniem, przeżyciem, działaniem się, wyobrażeniem i myśleniem a sposobem ich zatrzymania w literaturze. Nie sposób się z tym nie zgodzić. Relacja ta ma bowiem motywację psychologiczną, od której zależy powstawanie, zanikanie i transgresja form literackich. Równocześnie Eco jest przekonany — w *Nieobecnej strukturze* — że zamknięciu w znaku towarzyszy jego otwarcie w procesie komunikacji, co jest uzależnione od mniej lub bardziej zindywidualizowanych kodów odbioru⁴. Literatura istnieje bowiem w interakcji z czytelnikiem. Stanowisko takie reprezentuje wielu badaczy literatury także innej opcji badawczej niż semiotyczna⁵.

Forma literacka na różnych poziomach organizacji tekstu — gatunków, konceptu, spójności wypowiedzi, repertuaru środków wyrazu — jest więc nacechowana strukturą postrzeganego przedmiotu i kontekstem, w którym dokonuje się komunikacja jako wymiana informacji oraz kontakt międzyludzki. Czynniki te wpływają na efekt postrzegania i pamięci jednostkowej twórcy literackiej reprezentacji rzeczywistości. Powołuje on do istnienia świat alternatywny, z jakichś względów, do świata istniejącego. Świat, dla którego alternatywą jest literatura, funkcjonuje zgodnie z powszechnie akceptowanymi normami, bez możliwości ich negocjowania. Negocjowalny charakter literatury wynika z dialogu, a nawet po-

² Por. M. Głowiński: *Ironia jako akt komunikacyjny*. W: *Ironia*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2002, s. 5—16.

³ U. Eco: *Imię róży*. Tłum. A. Szymanowski. Warszawa 1991, s. 578.

⁴ Por. U. Eco: *Pejzaż semiotyczny*. Tłum. A. Weinsberg. Przedmowa M. Czerwiński. Warszawa 1972; U. Eco: *Nieobecna struktura*. Tłum. A. Weinsberg, P. Bravo. Warszawa 1996.

⁵ Por. R. Ingarden: *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Tłum. M. Turowicz. Warszawa 1988; R. Escarpit: *Literatura a społeczeństwo*. Tłum. J. Lalewicz. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 3: *Socjologia literatury*. Red. H. Markiewicz. Kraków 1973, s. 104—137.

lemiki, z zarejestrowanym przez autora obrazem rzeczywistości, ponieważ obowiązkiem artysty jest widzieć więcej i lepiej niż inni — jak pisał Marshall McLuhan:

Artysta pełni [...] w społeczeństwie rolę nawigatora, który prawidłowo odczytuje namiar kompasu i ustala kurs [...] jest [...] nieodzownym doradcą zarówno w sferze działań, jak i myśli ludzkich. [...] rola sztuki polega na umożliwieniu percepcji ludziom otepiałym, których zdolności postrzegania stłumiło niezauważalne dla nich środowisko⁶.

A także widzieć przedmiot wraz z jego strukturą i jej przyczyną — jak przekonywał obrazowo Roland Barthes w szkicu o Charliem Chaplinie, który

[...] pokazuje swoją ślepotę publiczności tak, by widziała ona jednocześnie ślepcę i wyobrażenie ślepcy. Widzieć, jak ktoś nie widzi, to najlepsza droga do wyrazistego zobaczenia tego, czego bohater nie dostrzega [...]⁷.

Od czasu wypowiedzi obu badaczy — lata sześćdziesiąte — wiele zmieniło się w zakresie samoświadomości artystów, choć procesy komunikacyjne rozwinęły się w zauważonym przez nich kierunku. Artyści, choć coraz częściej tracili wiarę w pełnienie przez siebie istotnej roli w społeczeństwie konsumpcyjnym, nie zrezygnowali z alternatywnej postawy w stosunku do norm obowiązujących w rzeczywistości.

Forma literacka jest także środkiem interpretacji, odpowiadając aktualnej strukturze poznawczej, ukształtowanej przez mechanizmy percepcyjne, wiedzę, stosunek do przeszłości, przyszłości i pamięci, które są efektem procesów cywilizacyjnych (naukowych, politycznych, społecznych, komunikacyjnych) wyjątkowo dramatycznych na przestrzeni XX wieku: od wiary i euforii w możliwości człowieka przez jego poniżenie, upokorzenie i uprzedmiotowienie do odnalezienia zmiennych współczynników własnej tożsamości. Towarzyszy ona głębokim przemianom w psychologicznych postawach człowieka, zatrzymując je w znaku. Niektóre, bulwersujące z pozoru, rozwiązania twórców w stosunku do utrwalonych przez tradycję kulturową i proces dziejowy schematów zwracają uwagę na oczywistość mechanizmów komunikacyjnych, zmuszając do weryfikacji istniejących sposobów myślenia i funkcjonowania w kulturze. Wydaje

⁶ Por. M. McLuhan: *Wybór pism*. Wybór J. Fuksiewicz. Tłum. K. Jakubowicz. Wstęp K.T. Toeplitz. Warszawa 1975, s. 304, 307.

⁷ R. Barthes: *Mitologie codzienne*. Tłum. J. Błoński. W: R. Barthes: *Mit i znak*. Wybór i słowo wstępne J. Błoński. Warszawa 1970, s. 63.

się, że najbardziej oczekiwaną postawę stanowi aktualnie samoweryfikacja, co paradoksalnie wchodzi w konflikt z osłabieniem kultury pamięci.

W prozie, i to nie z gatunku *fantasy*, pisarzy urodzonych w drugiej połowie lat siedemdziesiątych i pierwszej połowie osiemdziesiątych można zauważyć dominację dwóch konstrukcji pamięci: paramnezję i anamnezę⁸. W przypadku paramnezji dochodzi do wymieszania przeszłości z teraźniejszością, w wyniku czego — jak pisze Ewa Rewers — tworzy się jednoczas, odsyłający do przeszłości. Narracja, czas narracji, stosunek narratora do przedstawianego świata, bohater, opierają się na skokach skojarzeniowych w celu podtrzymania sygnałów spójności, umożliwiających odbiorcy konkretyzację na wzór narracji wirtualnych, m.in. tych w grach komputerowych lub pragmatyki używania klisz (językowych, wyobrażeniowych) i wszelkich powtórzeń w kulturze masowej. Pisarze sięgają po konstrukcje cyklu (np.: *Do Amsterdamu* Michała Olszewskiego, *Poszukiwacze opowieści* Dawida Kornagi) lub powtórnego cyklu, składającego się z krótkich form narracyjnych i niesamodzielnych opowiadań, tzw. tekstonów (np. *Paris-London-Dachau* Agnieszki Drotkiewicz, *Ulica* Daniela Odiji, *Niehalo* Ignacego Karpowicza) o charakterze kolażowym. Ich wątpliwa samodzielność tworzy odmienną całość z rzeczy gotowych (motta, przepisy kulinarne, fragmenty pamiętników, wiersze, felietony gazetowe, reklamy, mowy polityczne itp.) na wzór techniki samplowania (wklejania starego utworu w nowy — Pierre Schaffer), prowadząc też do zacierania i zamazywania śladów pamięci w pragmatycznym ich użyciu. Pamięć poddana jest wówczas anamnezie, czyli podporządkowana zostaje teraźniejszości. Szczególnym przykładem wyeksponowania pamięci anamnetycznej może być *Niehalo* Ignacego Karpowicza, w którym zastosowano zabieg ożywiania pomników („nieużytecznych” w ciągu czasu teraźniejszego) po to, by przywrócić czas historyczny. Wyraźna czytelność tego gestu twórczego, podobnie jak film Dariusza Grajewskiego *Warszawa*, podkreśla kontrast między teraźniejszością (charakteryzowaną przez chaos, pośpiech, obcość), a porządkiem historycznym. Mit Warszawy — pomnika narodowego, symbol polskości, bohaterstwa, cierpienia, został zdeprecjonowany przez teraźniejszość. Żyje nim tylko kombatant zagubiony w porządku teraźniejszości, a historię miasta paradoksalnie wydobywa turysta, Japończyk, fotografując warszawską Syrenkę⁹.

W równym stopniu zrównanie czasu przeszłego i teraźniejszego w akcie paramnezji, jak i anamnezy zaciera ślady pamięci, a ich fizyczne kon-

⁸ Por. E. Rewers: *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków 2005, s. 184.

⁹ Por. I. Adamczewska: *Ewolucja powieści środowiskowej w najnowszej literaturze polskiej*. [Niepublikowana praca doktorska, napisana pod kierunkiem J. Ślósarskiej]. Łódź 2007.

figuracje dla wielu są nieczytelne. Postępowanie tego procesu w imię przyszłości fałszywie rozumianej demaskuje współczesna, a szczególnie najnowsza proza, wykorzystując — jak pisał Eco — strukturę uznakowanego przedmiotu w sposobie widzenia literackiego, w formie literackiej. Choć większość ze wspomnianych technik narodziło się w dwudziestowiecznej literaturze, plastyce, muzyce i teatrze, to nigdy dotąd dykcja artystyczna literatury nie używała wszystkich równocześnie, bo nigdy dotąd pamięć nie została tak spostonowana przez styl życia: zarówno pamięć naturalna, jak i sztuczna. Paradoks tkwi w tym, że to właśnie dzięki pamięci jako funkcji ludzkiego rozumu rozwinęła się komunikacja medialna, rozciągając — jak w obrazach Piranesiego — ludzkie poczucie przestrzeni i czasu. Przynęta gwarantowanego bezpieczeństwa, zgodnie z formułą wiele w jednym (3 w 1), czaruje pozornym lenistwem, za które płaci się utratą własnej podmiotowości. Tak jednak być nie musi, pod warunkiem że posiada się świadomość możliwości samozatrącenia, a sztuka prowokuje i podpowiada oczekiwana cywilizacyjnie i społecznie postawę samoweryfikacji, przeciwstawiając postawę aktywną — postawie biernej.

McLuhanowska „globalna wioska” nie jest przekleństwem i wyrokiem, lecz stwarza inne możliwości, które on sugerował, wskazując na zagrożenia. W roku 1967 pisał w *Galaktyce Gutenberga* o tym, że era druku wpłynęła na ogólne osłabienie kultury pamięci rozumianej jako sprzeczność między pamięcią naturalną i pamięcią sztuczną. Osłabienie pamięci wywołane dominacją elektroniki i audiowizualnego kanału komunikacji międzyludzkiej stanowi pogłębienie sytuacji przez niego opisywanej. Równocześnie możliwości tkwiące w elektronicznej formie uznakowania nie są jeszcze poznane, a tym bardziej wykorzystane przez literaturę. Dotychczasowe próby bardziej wskazują na zagrożenia i opór tworzywa, niż stanowią poważną propozycję artystyczną poza ukonkretnieniem jednego z haseł kontrkultury: w każdym drzemie artysta. Stan taki związany jest być może z niegotowością mentalnych mechanizmów człowieka do podjęcia w pełni kreatywnego dialogu ze światem w jego obecnym kształcie jako przedmiotem do uznakowania.

W XX wieku głębokie przemiany zachodzące w postawach psychologicznych człowieka miały wiele przyczyn i poważne konsekwencje: naukowe (w fizyce, psychologii, filozofii, chemii, optyce, elektryce), polityczne, społeczne, które zmieniły sposób życia: przeżywania poznawania, kształcenia i komunikowania. Ujawniły moc ludzkiego rozumu oraz jego słabość, a także skłonności destrukcyjne, z większą niż dotąd siłą, w skrajnych przejawach ludobójstwa, sadomasochizmu, wzrastającego wyalienowania, lecz także w bezinteresownym poświęceniu siebie. Trudno by orzekać o tym, czy istnieje między nimi równowaga. Niewątpliwie

uznakowanie jest zawsze z jakiejś perspektywy, bo dzieje nie piszą się same, choć sprawiają takie wrażenie¹⁰. Niepewność coraz bardziej stawała się znakiem czynności epistemologicznych, co odzwierciedla narastające od początku XX wieku rozchwianie utrwalonych form artystycznych: gatunkowych, narracyjnych, mowy i konstrukcji bohaterów. Chęci zatrzymania czasu, rzeczy i zjawisk towarzyszy także inna niepewność — niepewność wyboru chwili, niepewność celowości jej uznanienia, czyli ocalenia, ponieważ to, co nieuznane, nie istnieje w ciągu czasu przeszłego.

W 1945 roku w wierszu *Przedmowa*, który stanowił rodzaj wstępu do tomu poetyckiego *Ocalenie*, Miłosz pisał:

Czym jest poezja, która nie ocala
Narodów ani ludzi?¹¹

wierząc w ocalającą siłę sztuki. Tadeusz Różewicz już nie ufa jakimkolwiek czystym przestrzeniom. Jego nieufność dotyczy moralności będącej w stanie upadku, ponieważ człowiek nie potrafi zapanować nad rozdźwiękiem między wiedzą a uczynkami, czyniąc krzywdzący, destrukcyjny z niej użytek. Utrata wiary jest silnym śladem odcisniętym w postawie psychologicznej jednostki, która nie chce zgodzić się wyłącznie na biologiczną egzystencję:

To są nazwy puste i jednoznaczne:
człowiek i zwierzę,
miłość i nienawiść
wróg i przyjaciel
ciemność i światło¹².

Pomimo traumatycznego przeżycia „ocalony prowadzony na rzeź” z *Niepokoju* (1947) chciałby uwierzyć w istnienie wartości, ich hierarchię i ludzką empatię jako potencjalność. Powrót okazał się niemożliwy, ponieważ żaden układ wertykalny nie daje pewności w zmienionych okolicznościach komunikacji i postawach ideologicznych. Zawsze ktoś lub coś za nim ukrywa własne cele. Zatem Różewicz w całej swej twórczości próbuje w ogólnym rozproszeniu odnaleźć to, co w jednostkowej perspektywie warto ocalić.

¹⁰ Por. H. White: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. Domańska, M. Wilczyński. Kraków 2000; F. Ankersmit: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*. Kraków 2004.

¹¹ C. Miłosz: *Przedmowa*. W: Idem: *Ocalenie*. Warszawa 1945, s. 5.

¹² T. Różewicz: *Ocalony*. W: Idem: *Poezja*. T. 1. Kraków 1988, s. 21.

Ryszard Krynicki, podejmując dialog z Miłoszem (w trudnym również okresie dziejowym), ocalające możliwości sztuki dostrzega w jednostkowych wyborach, w tym, co Charles Taylor nazwał horyzontem moralnym podmiotu. U Krynickiego stanowi ów horyzont sumienie, bo:

Czym jest poezja, co ocala?
Jedynie imiona, cienie
ludzi i rzeczy?

Czym więcej być może, jeżeli nie trwożnym
jak bicie śmiertelnego serca,
silniejszym od lęku przed nędzą i śmiercią
głosem
sumienia? którego narody i ludzie
którego nieludzkie wojny i pogromy
nie potrafią zabić ni
zniweczyć?¹³

Wiersz nie stanowi jednak deklaracji wiary w sumienie, ponieważ odpowiedzi są równocześnie pytaniami nie tylko dzięki pytajnikom, lecz za sprawą konstrukcji składni poetyckiej. W zdanie pytające („czym...?”) wpisana jest wątpliwość i wiara za pomocą modalności („czym więcej być może”) i zdania podrzędnie złożonego hipotetycznego z negacją. Sumienie choć nie jest opoką — trwożne, śmiertelne jak człowiek i słabe, wyraża się (uznakowia) w poezji; daje świadectwo ludzkim wątpliwościom, które także narażone są na zagładę przez ludzi i nieludzką historię, tworzoną za sprawą wyborów i decyzji człowieka. Podważa więc stałe punkty oparcia podmiotu, widząc ocalającą funkcję w poezji będącej głosem sumienia.

Sumienie należy do kategorii moralnych, określających granicę postępowania, której jednostka nie jest zdolna przekroczyć ze względu na swój własny horyzont moralny¹⁴. Indywidualnie określone granice wynikają z procesu negocjacji „ja” z otoczeniem. Horyzont nie jest wynikiem przeznaczenia, lecz negocjowalnego stosunku do otoczenia. Dlatego sumienie, wyznaczając horyzont moralny, wynika z konfrontacji z otoczeniem; jest wartością rozumianą jako stała i zmienna. Jednak

¹³ R. Krynicki: *Silniejsze od lęku*. W: Idem: *Niepodlegli nicości*. Warszawa 1988, s. 164. W pierwotnej wersji wiersz ten nie był zatytułowany, rozpoczynał się cytatem z *Przedmowy* Miłosza. Pozbawiony był również swoistej puenty, którą przyniósł czas — por. „Czym jest poezja...”. W: Idem: *Niewiele więcej*. Kraków 1981, s. 37.

¹⁴ Por. Ch. Taylor: *Źródła współczesnej tożsamości*. Tłum. A. Pawelec. W: *Tożsamość w czasach zmiany*. Red. K. Michalski. Kraków 1995, s. 9—21 — utożsamia horyzont moralny z poczuciem tożsamości w określonej przestrzeni negocjacji, w dążeniu do uznania.

przekonanie o jego stałości, wyrażone w idiomatyce typu „jego nie byłoby na to stać”, pochodzi ze stanowiska myślowego, które łączyło horyzont moralny z przeznaczeniem, np. społecznym, obyczajowym, narodowym. Kategoria sumienia ufundowana jest na paradoksie o przeznaczeniu człowieka (odrzućcie współcześnie) i jego wolnej woli, przynależności do grupy (jakiejś zbiorowości) i samostanowienia o sobie, wiedzy i uczynkami, które wiedzy przeczą. Sprzeczności skłaniają do negocjacji, stanowiąc istotę sumienia, wykładnika człowieczeństwa — kruchego, słabego, lecz ciągle się odradzającego poza kategoriami narodu, państwa, religii. Choć one ułatwiają odnalezienie siebie w świecie, to są jednocześnie konfliktogenne, spychając sumienie poza granice świadomości.

Nieuchwytna struktura sumienia znajduje uznakowanie w poezji, w literaturze dzięki wielogłosowości wypowiedzi literackiej, która, będąc formą nacechowaną, rozbija stereotypy myślenia, doznania i przeżywania. Interaktywność (z czytelnikiem i jego rzeczywistością) określa jej status ontologiczny i decyduje o konceptualizacji, uznakowaniu ludzkiego bycia-w-świecie. Arystotelesowski i poarystotelesowski postulat naśladowania rzeczywistości przybiera różne formy w zależności od tego, co Taylor nazywa otoczeniem, a Heidegger — byciem-w-świecie, stając się głosem idei, uczucia, intuicji, wiedzy i sumienia. Jego nośnikami są formy artystyczne, ekwiwalentne w stosunku do czasu, idei, mechanizmu postrzegania odbiorcy, ekspresywności nadawcy.

Tadeusz Różewicz w 1958 roku zaatakował metaforę, dźwięk i obraz, a więc formy — wydawałoby się — konstytutywne dla poezji, głosząc zresztą jej śmierć¹⁵. Nie umarła ani jego poezja, ani poezja jako rodzaj wypowiedzi literackiej, lecz obumarły jej tradycyjne atrybuty, m.in. takie jak: metafora dekoracyjna i metafora awangardowa (konceptualna), oparta na związku tożsamości, ponieważ wpisana w nią jest świadomość tożsamości znaku i znaczenia, fałszywa z aktualnej perspektywy. Nie służy wyrażeniu braku pewności, zwątpieniu, jednostkowości, labilności intelektualnej, emocjonalnej, aksjologicznej i poznawczej. Jej fasadowość przysłania (a nie odkrywa) nieuchwytność i nieokreśloność istnienia człowieka w świecie, a interakcje z czytelnikiem oddalają rzeczywistość tekstu od rzeczywistości życia.

To pamięć formy — metafory Peiperowskiej (choć także głosów innych poetów polskich, m.in. Przybosia, Staffa, a nawet Norwida) — leży u podstaw refleksji Różewicza o poezji, w jego wierszach o charakterze me-

¹⁵ Por. T. Różewicz: *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*. W: Idem: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa 1977, s. 98—100. Tekst ten był przygotowany na II Festiwal Poezji Jugosłowiańskiej w Rijece.

tapoetyckim, np. *Propozycja druga*, *Głos anonima*, *Kto jest poetą*, *O pewnych właściwościach tak zwanej poezji*, aż po ostatnie zbiory tekstów: *Zawsze fragment/recycling*, *Matka odchodzi*, *Nożyk profesora*, *Szara strefa*. Autonomia poetycka nie sprzyja bowiem dialogowi, lecz sprzyja izolacji przestrzeni mentalnych: przestrzeni dla wtajemniczonych od przestrzeni dla przeciętnych, *sacrum* od *profanum*, funkcjonowaniu wielości rzeczywistości, między którymi nie ma związku, zrozumienia ani przenikania.

W *Propozycji drugiej* pisał:

Utwór
skończony
trzeba złamać
a kiedy się zrośnie
jeszcze raz łamać
w miejscach gdzie styka się z rzeczywistością¹⁶

tworząc metaforę wiersza organizmu, konceptualnie związaną z teoriami historycznej awangardy¹⁷. Poeta odrzuca jednak prosty związek z rzeczywistością oparty na naśladownictwie, jak również kwestionuje zamkniętą całość, bowiem naśladowując rzeczywistość, odrywa się od życia. Jego propozycja to poezja uczestnicząca, interaktywna, która zaskakuje i podważa ustalone normy. Jej związek z rzeczywistością polega na rozmowie, polemice, lecz także na wzajemnym oddziaływaniu, bo wiersz musi zderzyć się z rzeczywistością:

zderzenie
będzie początkiem życia
utworu nowego
który jest obcy rzeczywistości
zaskakuje ją
rozbija
przekształca
i sam ulega
przekształceniu¹⁸

Deklarowane odrzucenie metafory, śmierci poezji stanowiło wyraz sprzeciwu wobec fałszywego uznańowania, niezgodnego z aktualnymi mechanizmami konceptualizacyjnymi, wytworzonymi przez okoliczno-

¹⁶ T. Różewicz: *Propozycja druga*. W: Idem: *Poezja*. T. 2. Kraków 1988, s. 24.

¹⁷ Na przykład wiersz jako rozwijający się kwiat w koncepcji poematu rozkwitającego Tadeusza Peipera (por. *Kwiat ulicy*).

¹⁸ T. Różewicz: *Propozycja druga*..., s. 24–25.

ści postrzegania, doświadczenie (a więc pamięć wcześniejszych doznań i przeżyć), wiedzę (czyli doświadczenie umysłowe) i techniki komunikacyjne. Ostatnie tomiki Różewicza stanowią konsekwencję ewolucji jego poezji, powstałej ze zderzenia myślenia i wyobrażenia o poezji (sztuce) z rzeczywistością oraz ze zderzenia „warsztatu” poetyckiego (indywidualnego i ogólnego) z materią życia: traumatyczną, niepokojącą, zaskakującą, a także ciekawą. W wyniku tego procesu uzupełnienia domagają się znane figury słowa, by mogły stać się nośnikami funkcjonalnym figur myśli, polemicznych do ustalonych, lecz niesprawdzających się lub zaprzeczających sobie norm. Ustalone, zautomatyzowane, techniki konceptualizacyjne poezji, za pomocą których dokonywało się artystyczne rozpoznawanie świata i miejsca człowieka w nim, przestały pełnić funkcję poznawczo-estetyczną. Stały się obce światu, ponieważ ten się zmienił, a jego odczytanie domagało się innych narzędzi pozwalających na dostęp do sensu. Dotychczasowe narzędzia oglądu jak „brudna szyba” zmieniały obraz rzeczywistości:

rzeczywistość
którą oglądałem
przez brudną szybę
[...]

ujrzałem
twarzą w twarz

słaby
odwróciłem się
od mojej słabości

odwróciłem się
od złudzeń

na piaskach
moich słów
ktoś nakreślił znak
ryby
i odszedł¹⁹

Konieczność weryfikacji odnosi się również do własnych słów, co zostało uświadomione w olśnieniu, spotkaniu „twarzą w twarz” z rzeczywistością. Olśnienie to jednak nie jest poznaniem, lecz przypuszczeniem, sygnałem. Obecne jest miejsce po mistrzu, który został uznakowany w rybie na piasku słów poety jako ślad olśnienia. Mobilność słów, moż-

¹⁹ T. Różewicz: *...rzeczywistość którą oglądałem*. W: Idem: *Regio*. Warszawa 1969, s. 298.

liwość ich złożenia w sensowną całość stanowi nadzieję, jaką daje ciągle poszukiwanie i wieczny początek²⁰.

Ostatnie tomiki Różewicza obfitują w różnorodne ślady: myśli, słów, nazwisk, obrazów, osób, zdarzeń. Wchodzą one w dialog ze sobą i z podmiotem wierszy. Poezja to rozmowa pamięci zamkniętej w słowach, pamięci jednostkowej i zbiorowej. Tomik *Szara strefa* wraz z *Apendixem* zawiera się w jej przestrzeni, w której centralne miejsce zajmują Wina, Troska, Brak i Bieda, pozostawiając nierozwiązaną zagadkę życia. Rozmowa ze „Starym Poetą”, dowcipna i sarkastyczna, jest podobną konfrontacją z teraźniejszością jak wiersze uczestniczące w życiu codziennym i publicznym.

Sprzeciw, kontrast, paralelizm, rejestrowanie i przepływanie rzeczywistości przez medium podmiotu, istnienie podmiotu i tekstu w jakimś kontinuum, uwięzienie poezji w języku (...*Róże w celofanie*) wraz z jej otwarciem na widzenie (kształt, barwę) charakteryzują formę poetycką Różewicza, odpowiadającą szeroko rozumianej strukturze postrzeżeniowej (doświadczenie umysłowe, osobowość, system wartości, wiedza, światopogląd — zatrzymane w pamięci), wpisanej w kulturę i w podmiot poetycki konceptualizujący świat. Rozbicie, poszukiwanie i próby scalania odpowiadają w jego poezji strukturze rzeczywistości oraz kondycji mentalnej i moralnej człowieka. Różewicz tworzy metafizykę reprezentacji samokwestionującej się, posługując się strukturami: mozaiki, fragmentu, rozmowy, kalejdoskopu, perspektywy śladu, które nacechowane są metaforycznie, nie będąc metaforą — tropem.

Najbardziej oczywistego unieruchomienia pamięci dokonuje historia wraz z jej formami narracyjnymi i gatunkowymi. Dyskurs historii wielokrotnie kwestionowany szczególnie w dobie ponowoczesnej jako daleki od obiektywizmu, jakiego można by oczekiwać po dyscyplinie wiedzy²¹, cechuje niektóre formy gatunkowe jako sposoby uznakowienia pamięci o przeszłości, nadając jej ogólny wymiar²². W narracji zawsze wiedza o przeszłości przeżytej i wyuczonej jest modyfikowana przez aktualną perspektywę opowiadającego niezależnie od tego, czy jest to historyczna interpretacja źródeł²³, czy literacka refleksja. Nazywając bowiem świat, czyli uznakowiając go w języku, człowiek nadaje mu sens, porządkuje lub zwyczajnie określa w nim swoje miejsce i świadomość tego miejsca. Ję-

²⁰ O epifaniczności poezji Różewicza w kontekście śladów obecności pisze Ryszard Nycz — por. Idem: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 186—207.

²¹ Por. E. Domańska: *Wokół metahistorii*. W: H. White: *Poetyka pisarstwa historycznego...*, s. 7—31.

²² Por. R. Nycz: *Literatura jako trop...* — na temat śladu pozostawionego w formie.

²³ Por. M. White: *Poetyka pisarstwa historycznego...* — kwestionuje tzw. prawdę źródeł historycznych.

zyk odpowiada jego atawistycznym potrzebom, a język literatury w szczególności wpisuje doświadczenie w kreację wyobraźni, wyprzedzając istniejącą wiedzę, demaskując jej niedostatki lub ją deformując. Dlatego uznanie literackie pamięci ma moc perswazyjną i modelującą postawy emocjonalne i intelektualne, pomimo że w mniejszym lub większym stopniu jest wyrazem postaw jednostkowych uzurpujących sobie prawo do reprezentacji zbiorowości i tzw. prawdy ogólnej, chociaż nie można:

i przelać wielość bez szatańskich pieców
ciemnej alchemii zbyt jasnej abstrakcji²⁴

Najwięcej z owej wielości zachowana bywa w literaturze jako przedmiocie przeżycia estetycznego i emocjonalno-intelektualnego, będącej innym sposobem myślenia i przeżywania doznań oraz jednostkowej wiedzy. Istniejące formy literackie ze względu na ich genezę lub ich użycie są znakami jakiejś świadomości w planie struktury myślowej oraz funkcji komunikacyjno-informacyjnej. Same więc są nośnikami pewnej świadomości²⁵. Różna jest świadomość rzeczywistości historycznej i bezpośrednio doświadczonej, zawarta w eposie, powieści czy pamiętniku. Epos reprezentuje świadomość stabilną aksjologicznie, ontologicznie i epistemologicznie uporządkowaną. Dokonywane w jej granicach porządkowanie doświadczenia historycznego wynika z założenia współistnienia mocy ludzkiej i mocy transcendentnej. Powieść dopuszcza wiele sposobów porządkowania myślenia o świecie w odpowiednich odmianach gatunkowych, a ich forma zależy od dominujących wzorców motywujących istnienie, brak, winę, wolę i marzenie. Struktura gatunkowa jest w tym przypadku dynamiczna i zmienna. Wpisana w powieść historyczną dopuszcza występowanie w jej przestrzeni komplementarnych i wykluczających się motywacji.

Przykładem innego typu świadomości jest pamiętnik. Choć każda wypowiedź literacka jest subiektywna, to ani epos, ani powieść historyczna bezpośrednio tego nie komunikują, zbliżając się i oddalając od faktów, konkretnych obrazów rzeczywistości lub prawdopodobieństwa psychologicznego. Pamiętnik stanowi wspomnienie przeżytego doświadczenia. Czasy wspominania i wspominanego są odmienne i mogą się nawzajem przenikać. Traktowany zwykle jako forma literacka i pozaliteracka (rodzaj wątpliwego świadectwa zdarzeń historycznych i dokument osobisty, będący wyrazem świadomości społecznej) zyskał w ciągu XX wieku dużą popularność. Narrator i perspektywa jego narracji, a więc elementy struktury myśli wpisane w gatunek, stały się centralnym i funkcjo-

²⁴ Z. Herbert: *Ścieżka*. W: Idem: *Napis*. Warszawa 1969, s. 17.

²⁵ Por. A. Stankowska: *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*. Poznań 2007 — nazywa podobne zjawisko światopoglądem tropu.

nalnym nośnikiem charakterystycznego dla czasu sposobu myślenia: od indywidualistycznego do prywatnego, jednego z wielu; wykładnikiem literackim i socjologicznym wielu punktów widzenia i zaprzeczeniem utopii obiektywizmu. Filozofia i historia miały wpływ na zmienność funkcji gatunku, który uzyskał status literacki. Modyfikacji uległa świadomość funkcjonalna formy. Stała pozostała świadomość struktury, będąc znakiem sytuacji komunikacyjnej. Dzieje innych form paraliterackich są nieco podobne. „Kariera” pamiętnika, dziennika, eseju czy nawet reportażu oznacza zmianę świadomości poznawczej: nieufność w istnienie tzw. obiektywnego obrazu rzeczywistości w literaturze, ucieczkę od fikcji oraz przenikanie się i wzajemną transgresywność literatury i nieliteratury, a także — szczególnie w przypadku pamiętnika — jedyną możliwą perspektywę postrzegania i przeżywania, jaką jest subiektywny punkt widzenia²⁶. Egocentryzm epistemologiczny wszedł szybko w konflikt z policentryzmem, powodując napięcie między „ja” poznającym i kreującym rzeczywistość literacką — „ja” mocnym a „ja” rozproszonym, rozbitym, bo ciągle ustanawiającym siebie. Zatem obawa przed ubezwłasnowolnieniem i chęć sprzeciwu przemawia za postawą jednostkową. Jednak w niej również tkwi zagrożenie, by z kolonizowanej przez innych nie stała się kolonizującą, ponieważ relacje międzyludzkie są relacjami zmiennymi, w przebiegu których kształtuje się „ja” jednostkowe. Dlatego „ja” nie może pretendować do roli arbitra. Przeciwnie — doznaje ciągłego rozpraszania w procesie samoustanawiania się. Jego przestrzeń wiedzy subiektywnie ograniczona do samowiedzy wynika z ciągłego wchodzenia w kontakt z innym, z otoczeniem.

W tych tendencjach streścić można, w ogromnym uproszczeniu, filozofię XX wieku od fenomenologii Edmunda Husserla przez egzystencjalizm Jean-Paul Sartre’a, Gabriela Marcela i Martina Heideggera, hermeneutykę Hansa-Georga Gadamera i Paula Ricœura aż po myśl ponowoczesną Jacques’a Derridy, François Lyotarda, Jeana Baudrillarda, Gillesa Deleuze’a i Gianniego Vattimo. Filozofia może stanowić zaplecze i podstawę formy literackiej bądź renesansu jej użycia (jak w przypadku pamiętnika). Często, a może częściej, forma literacka daje asumpt do sformułowania koncepcji filozoficznej lub ją wyprzedza, jak w nierozstrzygniętym przypadku literackiej formułacji egzystencjalizmu laickiego przez Alberta Camusa i studiów filozoficznych Jean-Paul Sartre’a, a także rozpraszania podmiotu w *Kartotece* Różewicza i *déssemination* Derridy. Uwaga ta bynajmniej nie zmierza do tworzenia hierarchii pierwszeństwa, lecz do zwrócenia uwagi na inny aspekt świadomości wpisanej w formę.

²⁶ Odrębne zagadnienie końca XX wieku stanowi przekonanie o dzianiu się świata poza zasięgiem i możliwościami jednostki, co zaktywizowało funkcjonalnie lub powołało do istnienia inne formy.

W przypadku rozbitego świata lub osobowości (czy też jednego i drugiego) wystarczających przykładów dostarcza twórczość wspomnianego Tadeusza Różewicza i Mirona Białoszewskiego. Twórcy ci są naznaczeni historią doznaną i przeżytą, której pamięć przeczy ciągłości fabulacji, a jakakolwiek spójna całość jest już w swym założeniu kłamliwa. Wybór formy nacechowany jest świadomością uczestniczenia w historii, co prowadzi do weryfikacji światopoglądu jednostkowego. Doświadczenie wojny pojmowanej jako kryzys wydobyło z cienia to, nad czym jednostka próbuje zapanować na przestrzeni dziejów: braki, nieprzewidywalność, niepewność, słabość. Człowiek powołuje w tym celu różne instancje: prawo, państwo, ideologie itp. Ich autorytatywne działania i świadectwa wywołują kolejne kryzysy, będąc w swym istnieniu także uznawane afirmatywnie i alternatywnie. Obaj twórcy w różny sposób, czyli za pomocą różnych figur słowa, dają wyraz w mowie literackiej refleksji poznawczej, etycznej i estetycznej, rozszerzając retoryczny arsenał figur myśli. Najczęściej obecne to kontrast, antyteza, analogia, paralelizm, ironia i rozproszenie.

W konsekwencji podważeniu podlega wszelka spójność, szczególnie trwania, dowodzenia i przedstawiania. Różewicz już od *Niepokoju* przekracza granice przedstawienia, które z założenia jest spójne. Rozbicie podmiotu stanowiło jedyny dowód jego istnienia; a więc poczucie braku, artykułowane poetycko jako „nic” i „wszystko” (wyraźnie zwerbalizowane w *Szarej strefie*), jest czynnikiem paradoksalnie konstytuującym istnienie podmiotu — bohatera i twórczości Różewicza. Odrzucenie metafory jako środka mowy poetyckiej wynikało z kondycji „ocalonego”, który rozbity żył, a żyjąc mówił, czyli potwierdzał swoje istnienie. Szukając języka — egzystencji poetyckiej, ustanowił mowę konkretów „bez szatańskich pieców alchemii zbyt jasnej abstrakcji”²⁷. W całej swej twórczości Różewicz pozostaje wierny ludzkiej potrzebie mówienia, które potwierdza istnienie podmiotu i nadaje sens światu nawet wtedy, gdy oznacza przygodność, brak, słabość. Świadomie nie okalecza słowa, lecz dąży do przypisania go rzeczy²⁸, ale nie w celu mimetycznym. Nie odrzuca więc możliwości komunikacji, choć jest ona trudna, bo towarzyszy jej nieufność. Przekonanie o prawdziwości bytu i nieufność wobec świadomości przyczyn rozproszenia powodują, że przeżywanie rzeczywistości jest sprowadzone do subiektywnego doznawania świata, które powoduje wewnętrzne rozbicie w figurze rozproszenia, paralelizmu, kontrastu, powtórzenia.

Inaczej Białoszewski. Poddaje on język ciężkim próbom; stosując analogię, dekonstrukcję, sprawdza odpowiedniość słowa do rzeczy. Z prób tych

²⁷ T. Różewicz: *Ścieżka...*, s. 17.

²⁸ Por. Idem: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego...*, s. 103.

mowa wychodzi okaleczona, wydawałoby się: niezdolna do komunikowania czegokolwiek. Obraz użyteczności komunikacyjnej języka w „małych” i wielkich „narracjach”²⁹ Białoszewskiego odzwierciedla jego podatność na manipulację, lecz wbrew niektórym wypowiedziom krytycznym nie neguje komunikacji językowej³⁰. Jej ocalenia poszukuje on w ludzkim aspekcie mówienia, czyli nie tylko w pojęciach i związkach pojęciowych, lecz w potoczności mowy wraz z jej przejęzyczeniami, w jej rytmie, zająknięciach, intonacji, redukcjach itp., a więc w tym wszystkim, co osobiste, niepowtarzalne, co stanowi sygnaturę jednostki. Podmiot jego wierszy, bohater prozy żyją w rozproszonym świecie w „rozkurzu” (np. *Rozkurz*). Również jego udziałem jest przygodność i niepewność, z których potrafi uczynić konstanty egzystencji. On także żyje w języku³¹ i w nim (języku kalekim) uznakowia kaleką rzeczywistość, porządkując ją w mówieniu.

Forma narracji Białoszewskiego jest nacechowana świadomością czasu opowiadania, czasu zatrzymanego w pamięci i świadomością mówiącego. W *Pamiętniku z powstania warszawskiego* kunszt narracyjny autora przybrał imponujący kształt artystyczny, w którym sformułował swój projekt antropologiczny: rozpoznanie człowieka i artysty w rozproszeniu³².

W pracach psychologów i psycholingwistów, a także filozofów podkreślana jest rola dyskursu jako czynnika podstawowego dla subiektywnego poczucia tożsamości. Samookreślenie i ustanowienie swojego miejsca w świecie za pomocą narracji poprzedza wykorzystanie mówienia jako środka manipulacji. Inteligencja lingwistyczna człowieka przejawia się w nazywaniu, a głównie w narracji, będącej jego wewnętrznym imperatywem. „Musimy opowiadać, by nadać spójność światu wewnętrznemu czy rzeczywistości nas otaczającej”³³ — jak pisze Jan Kordys.

Narracja Białoszewskiego jest znakiem doświadczenia podmiotu, jego nośnikiem, przykładem formy artystycznej, uwzględniającej ludzki mechanizm mentalny w percepcji rzeczywistości. Jako znak doświadczenia, historycznego kataklizmu, przecząc spójnościowej funkcji opowiadania, ujawnia nie tylko jego traumatyczność, lecz również fałszywość wszelkiego uporządkowania. Przez zaprzeczenie spójności nadaje jednak sens przeżyciom i doznaniom jednostkowym, stanowiąc wspólnotę przeżywa-

²⁹ Termin wprowadzony przez Michała Głowińskiego — por. *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*. W: Idem: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973, s. 319—338.

³⁰ Por. S. Barańczak: *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*. Wrocław 1974.

³¹ Por. ibidem.

³² Michał Głowiński w przywołanej już rozprawie bardzo wysoko ocenia *Pamiętnik...* jako najpełniejszy przejaw kunsztu narracyjnego Białoszewskiego — por. M. Głowiński: *Gry powieściowe...*

³³ Por. J. Kordys: *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*. Kraków 2006, s. 138.

jących podmiotów. Nacechowaniu formy narracyjnej w prozie i balladach Białoszewskiego towarzyszy dokonany przez niego wybór formy gatunkowej pamiętnika³⁴. *Pamiętnik...* to specjalny, ponieważ wspomnienie podmiotu dotyczy wydarzenia historycznego, traumatycznego dla pokolenia autora, wydarzenia opisywanego przez oficjalną w owym czasie historię z punktu widzenia redukcjonistycznego dominującej ideologii. Istnieje legenda powstania i prywatne opowieści uczestników. Białoszewski, łącząc formę gatunkową i ustanowioną przez siebie narrację opartą na potoczności mowy, nadał historii i językowi osobisty charakter; literatura i życie stanowią jedno w przeżywanym doświadczeniu i w języku. Nadawanie sensu światu i życiu wpisane jest według psychologów w zakres witalnych potrzeb człowieka, spełnianych w językowych konstrukcjach narracyjnych. Według historyka Haydena White'a, zainspirowanego pracą Rolanda Barthes'a *Dyskurs historii*, narracja historyczna pełni taką samą funkcję, lecz już nie na prywatny użytek jednostkowej tożsamości, lecz ustanawiania tożsamości zbiorowych³⁵. Jej relacja nie musi być redukcjonistyczna na użytek jakiegokolwiek ideologii, lecz wszelka selekcja bodźców wynika z jednostkowego postrzegania świata i działania pamięci. We wspomnieniu rekonstruuje się przeszłość. Forma pamiętnika umożliwia wypełnienie luk pamięci interpretacją, która dokonywana jest z perspektywy teraźniejszości.

Białoszewski nie odrzuca przenikania się różnych płaszczyzn czasowych. Nie narzuca im porządku poza względną chronologią, lecz poszukuje sensu w przypominaniu sobie przeszłości, w wyniku czego niepewność i rozproszenie dominuje w obrazie powstania we wspomnieniu. „Świadome przypominanie — jak pisze J. Kordys — uruchamia proces poszukiwania — wędrówkę w labiryncie ścieżkami wytyczonymi przez przeżywane ongiś wrażenia oraz emocje”³⁶. W *Pamiętniku...* rekonstrukcja dokonuje się w mówieniu, a więc w akcie komunikacji ustnej, indywidualnie uwzględniającym reguły narracji. Mówienie charakteryzuje pośpiech, wynikający z obawy przed pominięciem jakiegoś wrażenia o szczególnym znaczeniu dla podmiotu mówiącego. Dlatego jego *Pamiętnik...* jest mówiony (a czasem mówi się) z obecnymi w mowie skrótami, redukcją, zawieszeniem, przejęzyczeniem, wieloznacznym uogólnieniem w użyciu nominalizacji i form bezosobowych, w okazjonalnej metaforyzacji. Wydobywa z potoczności jej wysoką kreatywność morfologiczną, syntaktyczną i leksykalną, próbując odnaleźć sens w Bycie i zadając o niego pytanie całym swoim utworem.

³⁴ Małe narracje i pozostała proza konstituują poetykę fragmentu.

³⁵ Por. H. White: *Znaczenie narracyjności dla przedstawiania rzeczywistości*. Tłum. M. Wilczyński. W: H. White: *Poetyka pisarstwa historycznego...*, s. 135—170.

³⁶ J. Kordys: *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna...*, s. 152.

Mowa stanowi dla Białoszewskiego nośnik doświadczenia rzeczywistości i sygnaturę. Jej struktura jest rozproszona, wymaga czynności rekonstrukcji i ciągłego porządkowania. Nic nie ustala, niczego poza własnym doznaniem nie jest pewna, samoweryfikuje się i wymaga weryfikacji.

Forma literacka w twórczości Tadeusza Różewicza i Mirona Białoszewskiego wyrasta nie tyle z filozofii, ile z historii przeżywanej rzeczywistości i pamięci kulturowej. Korespondując z myśleniem ponowoczesnym o kondycji człowieka, który niepewny siebie ustanawia ciągle własną podmiotowość, jest nośnikiem doświadczenia uprzedniego w stosunku do stanu aktualnego cywilizacji. Wydaje się, że już w końcu lat sześćdziesiątych Różewicz dostrzegał możliwość tej zaskakującej zbieżności, pisząc, że obawia się, by „nie stać się epigonem własnego epigona”³⁷, choć o epigoństwie nie może być w tej sytuacji mowy.

Na przykładzie literatury końca XX i początku XXI wieku można by postawić tezę o dyskursie literackim jako o samokwestionującej się formie oznakowania rzeczywistości i porządkujących ją ideologii oraz okoliczności i środków komunikacji. Świadomość filozoficzna, estetyczna i antropologiczna wkroczyła na stałe nie tylko do refleksji literaturoznawczej, co jest naturalne, lecz również do samej literatury. Podważana wcześniej iluzyjność, fikcyjność powoływanych w literaturze światów, stworzyła inne niż faktografia możliwości nadawania sensu doświadczeniom rzeczywistości dzięki podjęciu gry z własną strukturą literacką. Jej dwoistość wynika ze świadomości nadającej sens rzeczywistości: wciąga odbiorcę ułudą prawdziwości fabuły i równocześnie jest formą zatrzymania sensu, a więc konstrukcją. Gra w udawanie wiary i zawieszenie niewiary³⁸ kwestionuje mimetyzm literatury i równocześnie daje możliwość zwielokrotnienia własnego życia³⁹. Potrzeba zwielokrotnienia własnego życia (np. O. Tokarczuk: *Otwórz oczy jak nie żyjesz*) pochodzi z możliwości i okoliczności komunikacji międzyludzkiej. Komunikacja bezpośrednia ograniczana jest różnymi formami zapośredniczenia, tworząc sytuację kontaktu z symulakrami⁴⁰, co prowokuje do literackiego korzystania z rzeczy gotowych nie tylko w kulturze, lecz także w literaturze. One są znakiem mentalnym doświadczenia.

Prymat mowy narracyjnej w samoustanawianiu podmiotu przez nadawanie sensu światu zaistniał w konflikcie z nieufnością, ze zwą-

³⁷ T. Różewicz: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego...*, s. 156.

³⁸ Por. K. Walton: *Uznanie fikcji: zawieszenie niewiary czy udawanie wiary*. Tłum. P. Mróz. W: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*. Red. M. Gołaszewska. Kraków 1984.

³⁹ Por. J. Lotman: *Lalki w systemie kultury*. Tłum. P. Ustrzykowski. „Teksty” 1978, z. 6.

⁴⁰ Por. J. Baudrillard: *Symulakry i symulacja*. Tłum. S. Królak. Warszawa 2005.

pieniem w to, czy możliwe jest zorganizowanie własnej jednostkowości. Proza lat dziewięćdziesiątych odpowiada na wątpliwości wieloma propozycjami narracyjnymi, wchodzącymi w zakres zainteresowań filozoficznej estetyki ogólnej, ponieważ dotyczą bytowego charakteru literatury i związanego z tym zjawiska mimetyczności⁴¹. Twórcy nie chcą już naśladować rzeczywistości, czy ją przedstawiać, lecz wykorzystują znane techniki przedstawieniowe, by reflektować emocje, stany intelektualne, decyzje etyczne. W tym celu czynią użytek z dwoistości bytowej literatury, języka i świadomości.

Wtórna intencjonalność literatury⁴² odnosi ją ustawicznie do rzeczywistości zewnętrznej jako formę reprezentacji i do życia psychicznego autora konfrontującego swoją podmiotowość z wytworem własnej wyobraźni. Język dostarcza możliwości uporządkowania świata i swojej w nim obecności, podsumowując drogi jego konceptualizacji, pozwalając zrozumieć. Wypowiedź językowa dialoguje z innymi wypowiedziami, a więc wieloma użyciami tego narzędzia komunikacyjnego, będąc przejawem świadomości jednostkowej. Dwoistość również konstytuuje świadomość, ponieważ wymaga ona ciągłego potwierdzania w „spojrzeniu” Innego. Inny zapewnia świadomości poczucie ciągłości, lecz stanowi czynnik zmienny, ustawicznie ją modyfikujący. Zabieg inferencji umożliwia ciągle ustanawianie tego, kim się jest. Jan Kordys pisze, że:

Połączenie pamięci ze zdolnością przekazywania myśli w porządku językowym jest przejawem tej formy świadomości, która wyłania się jako *quasi*-automatyczna reakcja na użycie „przełączników”, powiedzenia o sobie, „ja” w odniesieniu do „ty” rozmówcy i uznania jego „ja” za równoważne mojemu. Samo zaś pojęcie świadomości może odnosić się do poczucia egzystencji związanego z autonomią cielesną [...] oraz świadomości [...] jako „organu” intelektualnego związanego z pracą umysłu⁴³.

Zauważona już od początku wieku XX przez filozofów (fenomenologia, egzystencjalizm, hermeneutyka) podwójność ontologiczna, a także funkcjonalna, literatury uległa multiplikacji. Potwierdza przede wszystkim pewien stan naturalny, że wszelka podmiotowość stanowi całość w ruchu, samokwestionującą się i szukającą odnowy w spojrzeniu Innego.

Istnienie opiera się na relacji, a nawet — na relacjach. Dlatego ważny jest ów mechanizm przełączników, który znakomicie artystycznie stosuje Magdalena Tulli. Raz są to aspekty i tryby czasownika i konwencje fa-

⁴¹ Por. A. Melberg: *Teorie mimesis*. Tłum. J. Balbierz. Kraków 2002.

⁴² Por. R. Ingarden: *O dziele literackim...*

⁴³ J. Kordys: *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna...*, s. 188.

bularne — jak w *Trybach*, a innym razem połączenie hipotetycznej narracji z hipotetyczną opowieścią alegoryczną w *Skazie*.

Rozwinięta i narzucająca się świadomość formy w powieściach niby-opowieściach Tulli stanowi kompleksowy znak aktualnej rzeczywistości z problemami etycznymi, estetycznymi, ontologicznymi i epistemologicznymi człowieka. W ten sposób kontekst pozaliteracki i literacki stają się elementami strukturalnymi tekstu. Wyeksponowaniu ulegają okoliczności komunikacji literackiej i międzyludzkiej, oparte na konieczności ciągłego odnawiania pytania, kim jestem, które samo w sobie nie jest tragiczne, ponieważ wynika z natury człowieka. Ponawianie pytania może natomiast uchronić od tragedii dzięki samoweryfikacji pod wpływem spojrzenia Innego. Problem kreacji literackiej, świadomie natrętny w obu powieściach, jest postawionym niezwykle subtelnie, choć dramatycznie, zagadnieniem etycznym, ustanawiającym konieczność ciągłego konfrontowania się z sobą i z Innym, ponieważ człowieczeństwo wymaga ujęcia dynamicznego.

Bożena Tokarz

An awareness of a literary form

Summary

The author deals with the issue of an adequacy of an artistic form and the state of consciousness of its authors. The subject of interest constitutes the texts of Polish 20th century writers. On the one hand, she pays attention to older masters — T. Różewicz and M. Białoszewski who experienced a crisis of an old and stabilised order of the world and inventively transposed the ethic issues connected with it into an artistic language. On the other hand, she quotes the writers of the middle (e.g. M. Tulli) and young (e.g. D. Odi-ja, A. Drotkiewicz) generation who build disconnected, sampled, and collage texts mixing time surfaces and, thus, enter into a discourse of a problematic identity of the subject and unclear being status of reality and literature. A change of literary forms dominating at that time reflects the main world phenomena of an epoch.

Bożena Tokarz

Das Bewusstsein der literarischen Form

Zusammenfassung

Anhand der Werke von polnischen Schriftstellern des 20. Jhs untersucht die Verfasserin, in wie weit eine künstlerische Form dem Bewusstseinszustand der Urheber entspricht. Einerseits befasst sie sich mit älteren Meistern — T. Różewicz, M. Białoszewski,

die die Krise der früheren, stabilisierten Weltordnung persönlich erfahren und die damit verbundenen Probleme bahnbrechend auf eine künstlerische Form transponiert haben. Andererseits bezieht sie sich auf Schriftsteller der mittleren (z.B.: M. Tulli) und der jungen Generation (z.B.: D. Odiya, A. Drotkiewicz), welche diskontinuierliche, collageartige und verschiedene Zeitebenen umfassende Texte erschaffen und damit sich in die Diskussion über die problematische Identität des Subjektes, und über den unklaren Status der Wirklichkeit und der Literatur einschalten. Die in einem bestimmten Zeitraum vorherrschenden literarischen Formen spiegeln die wichtigsten weltanschaulichen Probleme der Epoche wider.